

映画表現に見る現代社会の危機

——ノワールとポストコロニアル(2)——

榎村愛子

Abstract

We can see the figures of the crisis of the contemporary society, where we have almost lost the Other, in the movie's expressions. I analyse Takeshi Kitano, Luc Besson, and 'American Beauty', that are the genre noir and the postcolonial movie. Takeshi's movies show the symptoms of the Japanese society's crisis, Besson's movies express the blue-color's and young's crisis in France and 'American Beauty' show the consumer society's and the American society's crisis.

1. 北野武——攻撃性の対象の喪失から対象設立に向けた移行空間の設定へ

現代社会において発動される暴力は私たちに不安を与え、私たちは暴力そのものの存在を外傷として把えるような反応をしてしまうが、暴力それ自体の存在は生の証である。問題はその存在自体ではなく加工や表象の形式にあるのである。ベルジュレは、原初的な暴力がコントロールされる世界として文化や社会を考えており、その前には生そのものとしての「始めに暴力ありき」の世界があると述べる。フロイトは「憎しみは愛より古い」とし、愛とアンビヴァレンツにある憎しみだけでなく、存在の維持にとって邪魔な外的な存在に対して発動する憎しみの存在も想定し、これを原初的な暴力として指摘していた。暴力はこのように生を維持するために発動する生の一形式である。この原初的な暴力に対し、この加工の形式として攻撃性があるとベルジュレは指摘する。攻撃性は原初的な暴力より欲動の備給が高く性愛と結合している。現代の映画における暴力の表象は原初的な暴力への全回帰や全的退行を示唆するものではない。それは例えば攻撃性へと統合されなかったある暴力の回帰であるだろう。または、エリアスが脱文明化の過程において逆に特権化される暴力として示唆した、こ

の暴力への憧れをもった同化であるだろう。とはいえ、まるで分析での過程のように、北野武の映画では、そこで表象された暴力が、その加工の様態としての攻撃性へと誘導され、そしてこの攻撃性の袋小路を回避しその可能な処理へと進んでいくのが観察される。簡単にその後の変遷をたどるなら、攻撃性の対象の設定とそれが鏡像の対象であるがための袋小路への突入、その後攻撃性の対象を分身であり想像的な対象である「子分」に代理的に移行させ、自身はその子分と想像的關係を結ぶ、さらには子分による代理も不能となるような対象喪失によるメランコリーと想像的な世界の死、現実的な死との出会いによる喪失の受容と対象の設定に向けた移行空間の設定といった変遷である。順に見ていこう。

(1) 反復強迫的暴力の回帰またはそれへの同化

北野武の映画は暴力的であるとされる¹⁾。アーロン・ジェローは、彼の映画が暴力の社会的形式そのものを壊乱するものとしてありまた暴力の表出の形式そのものに彼の固有性があると述べる²⁾。それは「ハリウッド・アクションが提示している身体による支配に基づく自己完全性の錯覚や破壊の代理的な喜びといった他者に対する暴力の快楽」ではなく、むしろ「暴力の突発性に対する自分の無力、支配の完全喪失」である。北野武の暴力はこのように、自我の全能と結びついた暴力ではなく、先に見たような原初的暴力の断片の回帰なりその発見を通じた同化的回帰であろうが、それは無秩序的・無方向的でありいわば暴力の自己撞着のような印象を与える。それゆえ例えば阿部・中村³⁾によって、北野武の映画の主人公は「世界に組み込まれぬ強度を備えた」「根源的なレベルで世界に引かれた深い傷(痕跡)」であると指摘される。また北野武は監督の前に俳優としての出自をもち、犯罪者の肉体(大久保清他)を過剰な形で表象しており、それが後の監督としての仕事の出発点となっている。その肉体は激しい暴力の突発的な表出として表現されており、動物例えばライオンの一瞬の現実の攻撃に見られるように、ハリウッドのオーバーアクションとスペクタクルに対してミニマリズムとしての現実の暴力であり死を内包した一瞬の外傷的な動きとして特異に表現されている。もちろんそれが表現である限りにおいてそれは北野武の暴力への同化なり關係をむしろ表しているのだが、例えば阿部はこのいわば過剰な身体、馴致されない暴力的な身体について、「犯罪者の肉体とは、体制に馴致されないことの異物性と不安を常に見る者に投げかけ」「周囲にとけ込まず、存在の輪郭を際立たせ」「物にこそ近く」「常に死に接近して」おり「生の価値に傾斜する既存秩序に離反することで、例えばある種の犯罪者には死を厭わずに己の生を賭けに付する精神性が生まれてくる」と述べており、上野は北野武のこの特性を「肉体と化したずれの感覚=批評精神」と呼ぶ⁴⁾。これらの批評はこのように北野武自身の暴力への關係を論じていない点で不十分だが、北野武の憧れた回帰する暴力の質については良く表現しているだろう。そして北野武の映画における暴力は映画というフィクションの中での実験的表象であり、それがゆえにその暴力は自由に移動する。このようにそれが知的な作

業であるがゆえに自由と可能性が存在する。その後の展開を見てみよう。

(2) 攻撃性とその変容

俳優としての北野武から監督としての北野武への移行を示す最初の作品『その男、凶暴につき』(1989)で、彼は犯罪者の暴力への同化から統合的な暴力の形式へと展開を見せていく。確かに一方ではこれまでと同じように、主人公我妻すなわち北野武演じる刑事は、少年やくざの暴力に対し素早く残酷なほど強力な暴力で彼らを大人しくさせ、社会化されないミニマリズムとしての暴力を発揮する。警察権力という制度的で強大な権力、ブルデューのいう「象徴暴力」に依存せず、我妻はむしろ個人的な暴力(ブルデューのいう「具体的な暴力」)一肉体によって彼らを従わせようとする。象徴暴力はここでは信じられていない。ビルマンは、象徴暴力が発動しないときにこそ具体的な暴力が発動するというが、我妻は、象徴暴力の制度のもとでの役割を担うはずの警察官でありながら、自らが象徴暴力を信じていないためそうするのである。テレビやお笑いの中で制度を壊乱し続けてきた北野武にとって、社会的地位や役割は希薄なものでしかないのだろう。彼の暴力は象徴暴力に対する反乱としての表象である。

しかし一方ここで我妻は、このような暴力の内的展開としてその様態を攻撃性へと移動させる。鏡像を暴走やくざに見だし、彼に異常なまでのリビドー備給を行うのである。反復強迫として回帰していた暴力は、このような鏡像とそれへの攻撃性として展開されていく。ベルジュレがいうように、攻撃性は、リビドー備給が異常に高く性愛的性格をもつ。二人の関係を、ラカンのいう想像的な袋小路の典型例としてみることができるだろう。二人は互いの存在によって互いを確信するのだが、存在するためにはむしろ相手を殺す以外にない。二人の対決は周りの社会的コンテクストを離脱し二人で閉じていくこととなり、それはどこにも収斂せず死によって終結するしかない。それは周りから見ればただ「クレージー」であるしかない。

この袋小路の先のなさを学習した北野武は、次の『3-4×10月』(1990)では、鏡像を敵に対して水平関係にもつのではなく、自分との垂直関係へと代える。そのために力関係は非対称的なものとなり暴力はエスカレートすることはなくなる。北野武演じる破門される寸前のやくざ上原と暴力を潜在的に秘めもっている弱い少年雅樹というカップリングは、『その男』に見られた我妻と暴走やくざの出口のない鏡像関係から、こうして垂直関係へと代わるのである。彼が見つける子分は、『その男』の我妻やここでの上原と同じように、反復強迫的な暴力に自己が振り回されているような、自身が同一化しやすい対象である。彼は自分の代理を見つけ、その保護者の場所をとることで、出口のない鏡像からは逃れる。彼の子分と結ばれるこの関係にはやはり暴力性とホモセクシュアル的な想像性が見られる。上原は、自分の代わりに子分に指を詰めさせ自分の女を抱かせる。そこでは自己と他者の差異が消されてしまっ

ているかのようなのである。想像的同一化の強い母親が自分の子を自分の分身と思いき振り回すかのように。北野武はこの頃『教祖誕生』という映画をとっているが、そこでは、信者たちの教祖への転移が教祖の存在を支えていることが大きなテーマとなっていた。ここでも上原は、雅樹の存在によって支えられているのである。これは『ソナチネ』にも引き継がれる関係とテーマである。実際、北野武は映画の外でもここでの子分たちと似たキャラクターの弟子たちを集めてたけし軍団をつくり彼らと暴力的な関係を作っている。ここでかつての主人公のような純粋な暴力性を秘める少年雅樹自身は、攻撃性以外に暴力を組織化する審級をもたず、「仇討ち」へと自身を賭けていくこととなる。上原の攻撃性は雅樹によって担保されるのである。しかしとはいえ雅樹の相手は暴走やくぎのような鏡像的な対象としての力をもつものではない。またその仇討ちの行為はすでに野球のゲームの中でラストシーンに取り込まれて現実性は弱められている。

(3) 想像的な空間の遊戯化とその死

続く『ソナチネ』（1993）では、『3-4×10月』の雅樹においては維持されていた攻撃性はますます希薄なものとなり、暴力はむしろ遊戯へと変容していく。阿部は、『その男、凶暴につき』に現れていた直截な力感がここでは「転位」し、「浮遊性」「不連続性」「不発、脱線、中断」に彩られているとする。暴力は攻撃性へと凝集・収斂していくのをやめてしまうのである。暴力が凝集されるような価値のある対象はどこにもないことが発見されたからだろうか。対象を失えば攻撃性は浮遊する。攻撃性は遊戯と相まってロシアン・ルーレットのように対象を定めず浮遊する。阿部はここにおける村川の「上機嫌」を指摘している。無為の沖縄の空間と同調するように、村川の情感は「倦怠」を通り越して「死に限りなく近い」「軽みをもった」「上機嫌」へと化すと。北野武はそのころの自分を「気がついてみると自分が一番上において、前に進むのも後ろに下がるのもできない妙な位置に立っていた」という。彼はすでに自分の暴力と攻撃性に対し誰も勝てないことを知ってしまった。村川の勝利からの帰還のように。彼は敵のすべてを打ち倒した後、子分や恋人とも離れて一人で自ら命を絶つ。この映画において素晴らしく表現された遊戯空間は彼の敵への想像的關係を宙吊りにはしたが、彼の生を支えるものではない。それゆえ彼はこの想像的な世界の展開の果てである『ソナチネ』の空間そのものを殺さなくてはならなかったのである。

(4) 移行空間の設定とプレモダンの倫理の占有

『ソナチネ』が北野武の映画の第一期の到達点であるとすれば、第二期の出発点にあった彼のバイク事故は、彼の世界を死から生へと向かわせることとなり、これ以降新しい世界の構築が始まる⁵⁾。映画の仕事は彼の現在のあり方の限界をより意識させていたこと、無意識的な死の願望を彼がもっていたことを、彼は事故後述べている。事故は彼自身も望んでいた

わば「急ぎの機能」として働き、彼に自身の喪失や限定性を受容させることとなる。精神的に言えば、これは去勢＝自己の限定性を受容を意味するだろう。これまでの彼が死に限りなく誘惑されているとしても、その死は自らが飼い慣らした世界の中の死であり「イメージネールな死」である。初めて他者の死に向き合う主人公を主題とした『HANA-BI』において、上野は「組み伏せたにもかかわらず殴られ、弾きとばされたたけしが、犯人に組み付いた部下が撃たれるのを呆然と見守るその顔。それこそは、それと知らぬ間に死と直面しながら、一瞬の偶然によって死を免れた者の顔であろう。そこには、『ソナチネ』の、手の内に死を握りしめた者の上機嫌な顔とは異質の、まさに死そのものと遭遇した者の独特な傷が刻印されているといってもいい」と指摘している。そこでは「不意打ちとしての死（ラカンのいう現実界）との出会い（＝出会い損ね）」が、むしろ彼に偶然としてしか存在しない生への力を呼び起こしたのだといえるだろう。死との出会いは、彼にこれまでのイメージネールな世界への愛着の切断と彼自身による対象の創出を促すこととなる。彼は全く自力で新しい世界を構成しようとするのである。とはいえここで『ソナチネ』がイメージネールに閉じていたとしその後の映画との切断のみを強調するのはミス・リーディングだろう⁶⁾。しよせん映画は自らの幻想の維持のぎりぎりのところでしか外傷と出会ったりそれを表象することはできない。しかし『ソナチネ』のラストで自死を選んだ北野武は、そのような表象空間の限界の中で現実の事故—現実界との出会いを受容する準備を形成しており、イメージネールな世界との決別を表現していたのである。

『キッズ・リターン』以降、北野武が創造する空間は「移行空間」へと変わる。いきなり新しい対象や世界を構成することは、日本の文化や社会の中に「大文字の他者」および象徴的世界が不在であり不可能ゆえ、移行空間を設立するのである。『HANA-BI』の同僚刑事や『菊次郎の夏』の菊次郎が置かれている環境に見られるように、日本には何の文化的資源も未知存在しない⁷⁾。それゆえ彼はゆっくり進もうとする。彼は自分自身の人生について、大学をいきなり中退し浅草に行ったのは底辺から始めたかったからだという。彼は彼なりに自分の生き方を問う神経症者だったのであり、世の中のあり方を自身の思考とつり合う形で検証したかったのである。反復強迫的な暴力以外には強度を感じられなかった彼にとって、まともに相手になったのは暴走やくざだけだったのであり、そこには袋小路しか無く、それをずらしたところで彼には生きる世界がなく、最後には想像的な世界そのものも自らの手で断ち、新しく世界を再構成する道へと歩み始める。それを可能にしたのは、『ソナチネ』で発見した「遊びの世界」であり、彼はこの遊びの世界を今度は「死の前の猶予」ではなく「生の世界の構築のための猶予—移行空間」として再構成したのである。とはいえ、死の前の猶予は単に死への恐怖の引き延ばしとしてネガティブに捉えられるのではなく、死を宙吊りするということそのものが生であるとすれば、北野武にとっての遊戯の発見こそが生きる原点として機能したともいえるのである。

それ以降、彼はこの移行空間の中で倫理への模索を始める。『キッズ・リターン』（1996）では、学校・スポーツ・やくざなどのすべての暴力的なヒエラルキーに対して、その中で暴力を暴発させるのではなく、これに対してつり合う力をもちそれを宙吊りにする「遊びの世界」を描く。『ソナチネ』での遊戯が死を前にした限定された猶予としての遊戯であるのに対しここでの遊戯は無時間的で生に向かっている。彼らはボクシングに対してもやくざの世界に対しても一定以上の期待も失望ももたず想像的同一化を行わない。想像的同一化によって成立している制度と心中することなく、この制度や世界から離れ、ただ校庭で二人乗りで自転車を漕ぐ。彼らの遊びは、彼らが離脱してきたイマジネールな日本社会とつり合う自立性をもっているのである。また主人公の二人の少年の関係は、それまでの作品に見られたような、暴力をはらんだアンビヴァレントなものではない。

『HANA-BI』（1997）では、死を宣告された妻と共に、やはりこの世界に拮抗する世界が構成されようとし夢見られる。彼らの夢見る世界は、ハリウッド映画に見られるような享楽の世界ではなく淡々とした存在の世界である。ここでは、存在のための時間そのものが、忙しさや金銭的貧困（社会保障の不在）、文化の不在によって（障害者となった同僚が、「絵といえバレー帽」といった貧相な連想しかもてない）遮断されており、それを奪回しようとする物語において日本社会批判として展開されている。結末で二人が得たのは、存在としての生を受容するという去勢の契機だろうが、そうやって死を乗り越えた直後に彼らが死を選ぶ点に、『ソナチネ』での自分の幻想の世界を断つ死と似た倫理的決意が見える。そこでは生の尊厳を賭けた死が提示され⁸⁾、日本社会はこのような生を可能にしない社会である点が示唆されているだろう。

『菊次郎の夏』（1999）では、外傷を抱えた少年に対し、知も遊び方も知らない子どものような菊次郎が彼に対する大人となれる可能性を示唆している。遊戯空間は、時間のない妻との間の死の前の生として設定された前回の作品に比べ、ここでは移行空間としてはっきり位置づけられる。少年は遊びの痕跡としての天使の羽根をつけたまま実生活に帰っていく。ここで遊びの経験は、ただ現在の世界に対して遊びが拮抗するだけでなく、今一度現在の世界を変えていくものとして機能する可能性をもつことを象徴している。物語の最後で、少年は、菊次郎に名前を尋ねる。菊次郎は名前を得ることで匿名的な存在ではなく現実の父として機能し、さらには名前の登録により象徴界と結合する。とはいえこの少年の物語は、権力や制度が想像的同一化を強いる日本社会とその後どういう関係をもつのか示唆されてはいない。『キッズ・リターン』の宙吊りの遊戯の世界、『HANA-BI』の死の前の生の遊戯空間がここに来て移行空間として設定されながら、社会との接合が十分見えない点でその可能性は見えないものである。これに対し『Brother』では、社会との結合可能性が多少探られている点で興味深い。最後にこの点を見ておこう。

『Brother』では、やはり金と権力を目指して争う日本のやくざ世界に対する嫌悪や批判や

距離が提示されている。『HANA-BI』では外部をもたず死ぬしかなかった追われるやくざの主人公は、ここではアメリカに逃げる。アメリカでも同様のマフィアという権力世界が存在し、主人公山本はそれに興味をもたない。また彼は彼を勝手に崇拜し彼と鏡像的関係をもつ子分たちにも『HANA-BI』のときのような仲間意識をもつことはない。彼はむしろ普通人としての側面をもち母への愛情を維持する黒人の弟分デニーに好意をもつ。そして山本は自身はアメリカのマフィアの中で命を奪われながらデニーの新しい生に望みを託す。依然として彼は生き方を見つけられはしない。しかし菊次郎のように自らは迷いながらも側にいる者の生を助けようとする。この映画に関わるインタビューの中で、北野武は、日本の昔の倫理的規範が美しいものかもしれないこと、現在の豊かさの中で一番奪われていったのは人と人の関係を巡る幸福なり規範ではないかといったことを示唆している。北野武において、日本とアメリカ社会の社会的差異が積極的な思考の対象になっているようには思えない。しかし、いったん日本的イマジネールに決別した彼には、日本を脱出しながら結局アメリカで同じことをくり返しアメリカの中での日本を再構成しようとする子分たちと同じようになることはない。だからこそそのようなイマジネールに巻き込まれないデニーと山本の間に新しい関係の可能性が生まれるのである。山本はデニーの憎しみを暴力に変えることなく、デニーの母親の仇であるマフィアの親分を討てる場所であえて相手を殺さず殺す遊戯によって憎しみを解消させる。仇討ちとはイマジネールな世界であり、山本はデニーにそれを打ち切らせなくてはならないことを教える。さらに山本は、一見デニーを騙した振りをして自分が身代わりとなりデニーを逃がす。その場では嘘をついて相手への誠意をつくすのは日本的な倫理である。デニーは事実を知ってからでもそれを日本的倫理のコードとして理解するわけではない。それでもデニーは山本に感謝し彼を Brother だと思う。ここで日本的倫理は日本文化や社会を越えて占有される。大文字の他者が不在の日本—北野武において北野武は何ら新しい規範を自ら作り出せるわけではない。しかしいったん日本的イマジネールからでた彼は、日本的イマジネールと不可分のこの倫理を新しい普遍的なコンテクストに再配置—再利用できたのである。ここに大文字の他者の不在においてもサバイバルと倫理の可能性があるといえるだろう。

2. ベッソン——外傷と社会の直結、性的欲望の忌避と新しい母の構成を通した愛

(1) 外傷と社会

ベッソン⁹⁾の映画の変遷も一つの症候的経過をたどっているのが観察される。彼の出発点は自閉的なニューエイジ的世界であり、そこから徐々に外傷は開かれていく。家庭が失われていることが冒頭で表象されていた『ニキータ』から、家族の解体（あるいは恋人が殺されること）についての具体的な外傷の物語が登場する『レオン』（『グラン・ブルー』でも多少

示唆されていた)、またさらに外傷と社会の接合が問題となる『ジャンヌ・ダルク』へとである。そして『ジャンヌ・ダルク』では、彼女の掲げた貧民のための神の倫理や正義が、もともと彼女の両親がイギリス兵たちによって殺され姉が彼女の代わりに眼前で強姦され殺された事件の外傷に基づく怒りと復讐によるものではないかという問いが、物語の後半の中心となる。眼前で展開される異端裁判で問題となる正当性は彼女にとって何の意味もなさず、彼女の内面の中でのこの結合だけが彼女にとって問題となる。このように外傷の存在、外傷の相手先への攻撃性がこの間一貫して彼のテーマとなり、その処理を巡って映画は展開されていく。が『ジャンヌ・ダルク』でその結論は出ない。フランスの文化を背景にもつベッソンは、カトリックの伝統とそれを問う豊かな言語能力をもっている。が彼の存在論的あり方に答える言説は彼の中にはない。外傷と社会の関係を巡る問いは『ジャンヌ・ダルク』にきてとりあえず留保されることとなる。とはいえ神経症的欲望によって突き詰められた問いは、十分表象されることにより、その問いの答の困難や不在を受容するか留保するところまでいったのだろう。その後は、『タクシー』や『ダンサー』のように、社会的な訓練を受けることなく天性の素質と自前の訓練によって練り上げられた者たちが主人公となる。無免許のタクシードライバーや障害者のダンサーは、そういったあり方自体において、社会と接触する度に外傷を被るが、彼らはそれに痛みを感じながらも、社会的な形式からはみ出してしまうほどのすばらしい潜在能力を生かすためにも彼らのやり方によって社会を越える力を獲得していく。このように彼の映画の現在ではすでに外傷は現在的で原家庭等に遡られることなく、また彼らは社会に対して願いや問いを突きつけること自身を断念しており、自分たちで対象と世界を設立する。そこにはまた、『レオン』のレオンとマチルダや『ダンサー』のインディアとアイザックのように、自分たちのあり方を支え合うパートナーとの強い愛が存在する。自前で世界を構成しようする強さは、北野武にも見られる、たくましいサバイバル的あり方である。

(2) アンチ・オイディプス

ここで、ベッソンの映画に特徴的なジェンダー固有性を見ておこう。確かにヘイワードのいうとおり、ベッソンのジェンダー固有性そのものが、彼の映画が権力に対してもつラディカルな新しい世界のあり方を構成しているだろうからである。ヘイワードは、ベッソンの映画が、女性化している男性と、「父の娘」ではない女性によって構成されており、通常のエディプス家族一家父長制権力から自由であり、アンチ・オイディプスの構造を構成しているとし、そこにベッソン映画の根源的なラディカルさを見ようとする。具体的に中身を見ていこう。

まず男性について見てみよう。ヘイワードは、ベッソンの男性主人公たちが外からは規律化されているにせよ内側からはヒステリー化し女性化しているとする。レオンはドゥルーズのいう「器官をもたない欲望機械」であり、ファルスをもたない。ダイビングスーツを着た

ジャックや銃で装備されたレオンの身体は、女性のようにフェティッシュ化されている。『ニキータ』のボブや『ジャンヌ・ダルク』の王も権力に強く依存し（王はまた母にも依存し）権力を体現するような男ではなく女性化されている。ベッソンの映画において、男性が象徴的に同一化する父は不在であり、現実の父も実際不在である。『グラン・ブルー』ではジャックは目の前で父をなくし、『ジャンヌ・ダルク』の王も父を失っている。しかし彼らは母からも遠いため（『ジャンヌ・ダルク』の王妃は母親として強い権力を発動できるわけではない）、母に固着してホモセクシュアリティや倒錯に至ることもない。それゆえ男性たちは権力に想像的に同一化している。

次に女性について見てみよう。女性主人公たちは、「女性化されていない女性たち」「女に同一化していない女たち」、またハイワードの言葉を借りれば「父の娘」ではない娘たちである。『ニキータ』には母は不在であり同一化する女性は存在しなかった。ニキータは国家やボブにより「父の娘」にされかかったが最終的にはこれを拒否し逃亡する。『レオン』のマチルダは少女であり女ではない。ハイワードは、マチルダとレオンの関係が、レオンがマチルダに銃を教えマチルダがレオンに文字を教えるように、交換に基づいた平等な関係であって「父と娘」ではないことを指摘する。「ジャンヌ」は家族を失い社会や宗教の中に存在する神ではなく彼女が感じた神に同一化し、女であることを拒否するかのごとく戦場で男以上に振る舞おうとする。通常、女性の男性化や男性コンプレックスは、父との関係を巡ってその退行的形態として論じられる。しかし、ベッソン映画の女性たちは、母との同一化による女性化も父との関係も不在であるゆえ、彼女たちの激しい男性的といえる欲望等々は、男性コンプレックスで見られるような、エディプス・コンプレックスの中での対抗権力でさえもない。

ベッソンの映画において、よく言われるように力をもち輝いているのは女性主人公の方である。彼の欲望や夢は女性主人公の方に託されている。男性の登場人物たちも通常のジェンダー権力から逃れているわけだが、とはいえニキータが「父の娘」となることを自ら拒否するような激しい力は男性の中にはない。レオンは殺し屋であることを自らの力でやめたわけではなかった。女性に対する社会的なジェンダー権力は男性に対するほどには強力に働いていないからかもしれない。これは、女性が現在一般的に強く元気で男性がアイデンティティ困難に陥っている現実とも呼応する事態である。J-POPの椎名林檎やaikoはもはや男性から愛を得られないことを受動的なポジションで恐れる女性たち（ユーミンや中島みゆきにはまだその影があった）ではなくストレートに欲望を要求する¹⁰⁾。ハリウッド映画でもこういったジェンダー変容の傾向は指摘され多くの分析が存在する。例えばヒラリー・ラドナー¹¹⁾は、これまで正義や倫理を表象してきた男性的世界が暴力的世界として表象されることとなり、女性的世界が倫理を表象するようになってきたことを指摘している。しかもそこではこれまで女性的世界とされてきた自然等の表象が解体し、先に挙げたようなミュータントの存在等に頼ろうとしていることが特徴的である。彼女は『ターミネーター2』のサラと『ファーフ』

のマギーを詳しく分析し、特に前者においてラカンのいうアンティゴネー像¹²⁾が観察できるとしている。アンティゴネーは、死んだ兄の葬送を巡って王と対立し、現在の共同体の法に逆らうことで、より類的な倫理に従おうとした。ベッソンの映画の女性主人公たちも、父の圏域の外に出ようとし、しかもそこには一つの外傷を巡った攻撃性と倫理についての問いがある点で、アンティゴネー的であるといえるだろう。ジャンヌ・ダルクや『フィフス・エレメント』のリールーは、社会的表象としても救世主として描かれていた。とはいえ、真のアンティゴネーとは、ヴァージニア・ウルフがすでに見抜いていたように、「父の娘」ではない娘ではなく、むしろ「死んだ父」=去勢された父の娘としての真の父の娘である。『ターミネーター2』のサラはたったひとりで立ったのではなく未来の死んだ父から使命を受け継いでいる。ベッソン映画では「死んだ父」が存在しないがために女性たちはひどく不安定であるといえるだろう。精神分析的に言えば「死んだ父」を再発見できるかどうかには彼の映画の本来的な可能性がある。レオンは去勢された男から死んだ父になろうとした。他の男性たちは最初から去勢されているが「死んだ父」であるとはいえない点で、女性主人公を真に支えるものとはなっていない。

ここで次に、この女性化された男性とジェンダーフリーな女性との関係を見よう。『グラン・ブルー』に典型的に現れているように、女性的な男性にとって、通常のような女性化された女性は苦手な存在である。これに対し、レオン、王、ボブとマルコ、アイザックに見られるように、彼らはジェンダーフリーな女性たちの強い力に惹かれていく。ヘイワードのいうように確かに彼らは互いに父や母のモデルに基づく男性や女性を求めることはない。男性は男らしさを求められないし女性は女らしさを求められることはない。また女性たちは同一化すべき母がなく想像的審級が弱いための心的サポートを欠きひどく傷つきやすい（『フィフス・エレメント』『ダンス』）が、男性たちは彼女たちに対しても優しい。両者にとって母は外傷の場であるため、彼らは母のような強く自分を支配する存在を求めない。つまり互いを欲望の対象とすることはなく、それがために関係は外傷性が少なく、それでいて互いが母の代理として機能しているように思われる。ヒロインは傷つきやすく母の代理を恋人に求めるが、男性主人公は彼女たちに女性らしさを求めることなくこの欲望に応える。また男性らしさを男性に求めず、女性として愛されることを求めない彼女たちは、男性たちにとっての母として機能しているだろう。彼らが想像的な袋小路に入っていくのは、最初から母が外傷の場になっており愛の欲望の強さに制限がかかっているからである。こういった特徴は、ニューエイジの成員にも見られる。彼らにとっては家庭が外傷であり、組織や教祖といった権力、外的力はひどく嫌われる。だからこそ自分に内在する無意識としての他者（ハイアーセルフ）を求め、また夢のワークのように他者が介在しないものを最も望むのである。宗教に必然的な性的コントロールはニューエイジでは大きな柱とはならない。性は最初から忌避されているからである。

精神分析理論から言えば、性的同一化を経て性差を獲得できないものは精神病患者となる。それゆえ、ベッソンの世界をヘイワードのように単純にアンチ・オイディプスとして捉えるのは不十分だろう。むしろ、彼らは母についての外傷を抱えているため、互いを欲望の対象とすることを避け、互いを安全な母の代理として機能させているといった方がよいだろう。それは男性コンプレックスや倒錯と異なり、症候としての固着性をもたず漸進的な別の成長のモデルを構成しているように思われる。その先にジェンダー壊乱的な構成が可能かどうかは、今後のベッソン映画の様子を注意深く見ていく必要がある。フェミニズムの議論ではベッソンは単にマスキュリニティの危機を表象しているだけだとするものもあり、『フィフス・エレメント』でマッチョな男性が顔を覗かせるようになったり『タクシー』では受動的な女性が登場していたりして単純な議論はできないだろう。特に、女性主人公がアンチゴネーになるために必要な文化的遺産を引き継ぐ死んだ父的存在が鍵となるかもしれない。が、母の再構成を通じたジェンダーの新しく可能なあり方の表象を提示している点ではそこに可能性を見ていくことができる。『ダンス』に現れた、自分たちの手で新しい社会的世界を構成していく強さは、ベッソン世界のものである。そしてフェミニズムの中心論点である、これを支えたジェンダー構造や愛の構造が従来のジェンダー編成から自由であるゆえにこの世界の力を構成しているという点も確認できる。

3. 『アメリカン・ビューティ』——主体と社会の構成の準拠点が反復強迫となることの歴史的新しさと困難

(1) 自らは空白であるヒステリー的力としての68年を歴史的原点とすること

北野武の映画の倫理性は、想像的同一化を強いる社会に対して象徴的世界の資源はなくてもリソースを新たなものへと書き換えながらも新しい世界を設立しようとする力に見られ、ベッソンの映画の倫理性は、外傷に向き合いその痛みを真正面で受けとめながら全く新しい社会的力を獲得しようとする姿勢に見られた。『アメリカン・ビューティ』（1999年、サム・メンデス監督、第72回アカデミー賞5部門受賞）の倫理性は、北野武やベッソンほどの確かさをもたず物語の中で孤独で不幸な死として表象されているとはいえ、自身の歴史を取り戻す試みにおいて見ることができる。ラカンは倫理を自らの欲望の一貫性や自己の一貫性に根ざすものとして捉えていた。精神分析は過去の記憶の再構成を行うことで、自らに責任をもとうとすることを支持するものである¹³⁾。夫レスターは一見娘の友人である美少女アンジェラに意味もなく夢中になるようだが、彼はそういった無意識の開放の中で、妻キャロリンを愛した過去を思い出し娘を愛した過去を思い出す。彼は一点の曇りのない爆発的な笑顔で満ちた明るい家族写真にピン止めされていた、過去の幸福を思い出すのである。この映画はこうして、破滅で終わっているのではなく写真に象徴される過去の記憶との結合という重要な

エピソードによって、いわば無意識を開く精神分析的なシニフィアンを送り出している。精神分析的に言えば、ほとんど排除されていたかのようなこの過去の記憶がレスターの中で再構成され、彼は幸福に死んでいくのである。

この想起は言説化されておらず、精神分析は終了していない。この昔の家族写真は「ポワン・ド・キャピトン」（意味の止め金）であるが、言説化されなかったこともあって成員全員をつなぐものや物語のポワン・ド・キャピトンとなるだけの力をもてなかった。また、北野武の映画はイマジネールな日本社会に対する、対抗空間およびオルタナティブな空間として（それ自体はヒステリーの戦略でありそれゆえに）共有可能性があり、ベッソンの世界にはより社会を構成する土台の象徴世界とそれによる自立性が存在するが（とはいえ彼の世界そのものの文化資本は弱い）、それに比べ『アメリカン・ビューティ』では、レスター夫婦の幸福の原点である68年の過去は娘に共有されるものではなく孤独に閉じている。しかし68年を共有した世代の観客にとっては重要な共有倫理となりそうな映画だったのである。

ここで彼らの過去、68年の特質を見よう。それは、ベビー・ブーマー、カウンター・カルチャー世代としての彼らのゼロ点である。なぜゼロ点かといえば、彼らが既成の全ての文化に「ノー」を言い、それまでの歴史を解体したからである。それはすさまじいまでの「対抗のための対抗」であった。そしてそれは今のポストモダニズムの原点でもある。オルタナティブな権力を彼ら自身はもつことなく全ての権力を否定しようとしたのであった。それでも倒すべき権力という対象があったからこそ、対抗権力としてのポジションを獲得することで、自らの意味と力を得ていたのである。が、その破壊の対象が完全になくなってしまったとき、カウンター・カルチャーの批判の力は自らの意味も失ってしまう。若かった夫と妻の生き生きとした破天荒な力は、それが向けられる対象を失って浮遊する。アメリカのビューティ、さらには現代社会のビューティの出発点はいうまでもなく、この68年の地点にあるだろう。彼らが帰る過去はそのゼロ点としての生き生きとした空白な力なのである。レスターはその幸福の記憶に回帰しようとしたのであって、そしてその時、身体の力が要請されたとはいえ、それは、彼らの当時の手段であって、単に退行したわけではない。だからこそ、一見非倫理的に女性に目覚めたかのようなレスターは、アンジェラを抱くことはなく、またホモセクシュアリティを暴露することとなる隣の海軍大佐であるフィッツ大佐とセックスしてしまう進行にもならなかった。

(2) 反復強迫としてのカウンター・カルチャー

カウンター・カルチャーはそれゆえ、コンテクストを完全に失った反復強迫として意味を失った形でここで回帰している。レスターは自分の力を獲得していくとき、ハンバーガー屋のバイトをしていた自分の過去を思い出す。彼はそのころ力に満ちていた。彼は昔の自分の奮起する力の形式をここで反復する。カウンター・カルチャーの力は、権力のヒエラルキー

にノーをいうことであり、身体力を信じることであり、そして新しく作られた親しい関係を大事にすることであった。現在の抑圧は、レスターのいる広告代理店といういかにも現代的な職場のもつ抑圧的管理や、高い家具など贅沢な暮らしとその中での幸福な家族という記号に魅惑されているキャサリン（妻）に象徴的な記号的な消費生活のもつ抑圧である。カウンター・カルチャーが倒した近代規範社会のあと、抑圧的な資本主義・消費社会がこうして構築される。カウンター・カルチャーはいわばここで二度目の蜂起を行うわけである。マリファナ、セックス、身体。それは、当時の手段でもあった。

ここでは抑圧されている主体が女性であるよりは男性である点も興味深い。資本主義・消費社会・ポストモダン社会は、ある意味で女性的世界である。主人公の妻は成功哲学のメッセージに毒され、消費世界を独占しようとするカリカチュアとなっている。女性的世界＝ポストモダン社会の王は女性である。そしてこのような世界で男性たちは自らの力を去勢されてしまっている。問題なく生きるためには、おとなしく「死んでいる」しかない。しかしレスターはある日突然自らの暴力性に目覚める。彼の暴力の行く先は、ただの肉体でありセクシュアリティであるかのように見える¹⁴⁾。これまでのような社会の正義・大義や理性の言説が断たれているからである。カウンター・カルチャーの時でさえ、最低限の大義が存在した。レスターの目覚めはその意味で表面的にはほとんど不気味としか思えない。実際レスターの目覚めはキャロリンを不安にする。彼の力は言語に翻訳されることがないため、彼女を孤独にするのみである。彼女の世界は、消費的価値に満ちた「豊かな」家庭であり、彼は言語的翻訳を欠いて単にアクティング・アウトするのみなので、野生の力¹⁵⁾、例えば高いイタリア製のソファの上で彼女を押し倒し酒をこぼしかけて結局彼女に制止される。消費的価値をもつブランド製品は、文化を引用しているため、そこには実際文化が要求する禁制・禁欲が必要とされる。荒々しいセックスは、形式を備えている必要がある。ここにポストモダンの矛盾が存在するだろう。一見恣意的に見えようと、ポストモダンの消費的価値は、やはりある種の禁欲を要求する。しかしそれは示差的であり知との結合が弱いため、抑圧が強いのみで理想や未来へ繋がるような安定性をもたない。ある文化がもつ抑圧に対して新しい力を過去の言語と結合しながら新しい文化へと統合していくような力は消費世界の中にはない。もちろんレスターの行動を翻訳する言語的力も欠いている。レスターの力は野性的な形式を借りながらもそれ自体は対抗的なものとして美として現れているはずだが、それは言語を経由しないため理解されづらい。

より不幸な隣の家を見てみよう。隣の家アメリカ海軍大佐である父親フィッツ大佐は、一種アメリカの軍隊的なアルカイックな規範を体現しているようだが、実際に彼を支えているのは、カルトとして残存していた、ホモセクシュアルとも繋がったナチ世界であることが判明する。息子リッキーはきっとそれを知っているからこそ、父を打ち倒すことができない。父は強くなければ倒す価値もないのである。そしてこの父に対抗するリッキーには、麻薬と

表現（ビデオ）しかなく、海軍大佐の規範にのっとって丸坊主にされる彼は、表層の明るさのみで構成されている仲間からはカルト的として排除されることとなる。

こうして現在への強度・不安・歴史の排除・肉体と快楽の強要といった現在の世界にまつたをかけ停止するものは、オタクか去勢されたものかカルトとなってしまう。「男根的暴力を排除した」ポストモダン社会では、知や文化と解離した消費的女性的世界が強迫的禁欲の見せかけの世界として抑圧的に君臨し、そこからはみ出るのは「異常者」とされる。そしてここに対抗しようとするアルカイックな「男根的暴力」は、すでに正当性を供給する隠喩としての言語から切断されているため、倒錯的であるか原始的（より退行的）である。

しかしレスターは、反復強迫のように、いわば戯画的にアクティング・アウトしながらも、過去を思い出すことで、倫理と愛を目指そうとする。彼は最初から過去のない社会であるアメリカ社会の中でそれでも夢をもちえた過去へと自分の記憶を繋げようとした。それが「アメリカン・ビューティ」である。ふわふわした袋が風に舞うような空虚な文化の中にもアメリカの美が生きられる世界は存在したはずである。アメリカン・ビューティとは、ベビー・ブーマーが自らを立たせていた対抗力をなくしたとき浮遊化した美の意だろう。しかしその自覚の上でしか自己の再創造は不可能ではないかといった問いの投げかけがこの映画の中にはある。その試みはあまりに途上のもので不発弾のようだが、恐怖の表象の中から自己解析を進めたり、ミュータントを自己の隠喩としながら新しい世界を構成しようとする『ターミネーター2』などと共にそれはハリウッドの中での力強い一つの試みなのだろう。

以上、三つの作品世界を見てきた。ポストコロニアル、ブルーカラー、アメリカニズムといった現在の困難を表象する領域でのそれぞれ固有の生の戦略が確認できた。取りあげた三つの世界は周辺として困難を抱えているとしたが、経済大国である日本や、世界資本主義の先頭に立つアメリカ中産階級が、症候として材料に上がっているのはいかにも皮肉かもしれない。

注

- 1) Vasse Claire, 1997 Hana-Bi, Les mélanges explosifs, *Positif* n° 441
- 2) アーロン・ジェロー, 1998 「〈日本人〉北野武」『ユリイカ』30-3, 青土社
- 3) 阿部嘉昭, 1994 『北野武 vs. ビートたけし』筑摩書房, 中村秀之, 1998 「外傷の絵／贈与の物語」『ユリイカ』30-3, 青土社
- 4) 上野昂志, 1998 「映画作家, 北野武——歩く人と見る人」『キネマ旬報』1247
- 5) この頃の行き詰まりについて、事故後彼は以下のように語っている。「うん、まあ無意識の自殺みたいなものだったよ。」「どうもね、事故を呼び込んでしまったというか、飛び込んでしまったというか、どちらにしても、オレのテンションの高さのせいだと思う。」「今の自分は、今の日本は、突

- き詰めてやればやるほど、なぜか空転して、前に進んでいるという実感が起きない。……何がリアルで何がリアルでないかわからない。……事故を起こして、身体を傷つけて、初めて切実なものを感じられる。」(ビートたけし, 前掲書)
- 6) なお北野武についての当初の拙論(2000年日本社会学会での発表)では、映画の外のできごとである事故を参照点としていたのに対し、映画の中からこの転換を解析していくべきではないかという貴重で的確な批判を長谷正人氏から受けた。本論は彼の指摘に基づいて改稿したものである。もし北野武の映画そのものにこのような転換を可能にする契機がなければ、事故は彼の世界に受容されることはなくただの外傷として彼の人生をかすめていくにすぎないものだったかもしれない。
- 7) 「こんな体験したんだから、退院したら、今までと違う生き方を少しはやりたいと思うけど、それがなんであるのかわからない」(ビートたけし, 前掲書)。またこの同僚刑事について、たけしはそれは事故直後のたけしそのものでもあったと述べている。Michel Ciment, 1997 *Entretien avec Takeshi Kitano, Positif n° 441*
- 8) しかしここでまた、彼の中で攻撃性は、傷つきやすく守らなければいけない者を守る行為として表象されている点に注意。彼の人生をバイク事故と共に変えたと言われるライダー事件は、彼がつき合っていた少女を守る行為であった。彼は「愛が強ければ強いほどそれを守るための暴力も強くなる」と述べている。『ソナチネ』等ではこの存在ははっきりしないが(あえていえば子分たちか)、『その男』の妹、『HANA-BI』の妻においては、外傷が攻撃性を呼び起こしているのが見られる。とはいえ精神分析的に言えば、彼らに投影されている傷つきやすさは、たけし自身の傷つきやすさでもある。またあとで見るベッソンの映画『レオン』でのレオンの死について、ベッソンは「il vit mais il est mort」と述べている。これをヘイワードは「生きるためにレオンは死を受け入れた」とする(1995 Besson L. *L'Histoire ds Léon, Intervista 170*)。北野武の『HANA-BI』の最後の死と同じく、ここで死はニヒリズムや敗北としての死ではなく生による抵抗として描かれている。
- 9) ベッソンに関する批評は、フランスにはあまりない。スーザン・ヘイワードがその中でベッソンに多く触れて記述している。Besson's 'Mission Elastoplast' 1999 in Powrie P. ed. *French Cinema in the 1990s*, Oxford UP; *Recycled woman and the postmodern aesthetic: Luc Besson's Nikita*, in Hayward S. and al. ed. *French Film*, Routledge
- 10) とはいえ、現在の女性が、従来の女性に見られた受動的なセクシュアリティ幻想やジェンダー幻想をもたなくなったわけではない。コウフマンの調査は、根強いこの幻想の持続を示唆している(Kaufmann J. -C. 1999 *la femme seule et le Prince charmant*, Nathan)。
- 11) Radner Hilary 1998 *New Hollywood's new women*, in Neale Steve and al. ed. *Contemporary Hollywood Cinema*, Routledge
- 12) Lacan J. *Le séminaire 7, Seuil*
- 13) 12) 参照。
- 14) より厳密に言えば、彼が魅せられたものの内実はその少女の媚態という人工的な美でもありむしろそれはセクシュアリティと切断された純粋な美でもあった。
- 15) とはいえ麻薬の力を借りており、つまりその力とは生来的なものでもありえないが。